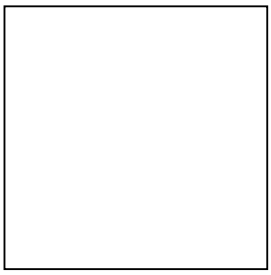
BRUNO HEUZÉ

Le sampler, machine à déterritorialiser



Bruno Heuzé, musicien et journaliste.

POURQUOI PARLER DU SAMPLER dans un colloque consacré aux enjeux du sensible ? Sans doute parce que cette machine a récemment modifié profondément notre manière de faire de la musique, mais aussi de l'écouter. En offrant aux musiciens, mais aussi aux non-musiciens, un accès direct à des matériaux sonores de toutes provenances et en donnant la possibilité de les agencer à sa guise, le sampler a en quelque sorte court-circuité les ordres classiques du discours musical, tels qu'on les connaissait auparavant. En permettant de travailler à même la pâte sonore et d'aborder intuitivement la construction musicale, le sampler favorise une approche sensorielle de la musique dégagée des rhétoriques et des conventions, mettant en exergue sa part affective, ce qui l'amène ainsi à renouer plus directement avec l'une de ses vocations premières : l'expression d'une émotion ne passant pas par le langage ou par un codage signifiant. Enfin sa démocratisation a ouvert au sein des musiques populaires actuelles, une large fenêtre sur des horizons culturels, ethniques et géographiques croisés ; fenêtre qui avait été déjà entrouverte, mais dans le cadre plus intime des musiques savantes.

Outil technique

Le sampler est donc une machine au sens multiple du terme, un outil mettant en jeu une technologie, mais aussi une bonne illustration de l'idée ou du concept d'agencement. Pour mieux

comprendre ce dont il va s'agir par la suite, il convient de commencer par décrire succinctement le fonctionnement de cette machine.

Le sampler, appelé aussi échantillonneur, est une boîte vide, dont les parois principales correspondent à deux « membranes ». La première qui constitue la porte d'entrée, permet de coder numériquement n'importe quelle sonorité avant de la mettre en mémoire. La seconde, la porte de sortie, restitue cette sonorité soit dans son intégralité, soit après divers traitements de fragmentation, d'étirement, d'inversion, de modification de tonalité, de distorsion, d'association ou de mise en boucle. Le sampler est en général raccordé à un clavier similaire à celui d'un piano, qui permet de déclencher les sons mis en mémoire, à la hauteur désirée et au moment voulu. Contrairement à tous les instruments acoustiques ou électroniques, qui génèrent du son par leur dedans (tambour, violon ou synthétiseur…), le sampler est donc le premier instrument qui synthétise par son dehors, puisqu'il produit du son à partir de messages sonores venus de l'extérieur.

On peut d'ailleurs se demander si le sampler est vraiment un instrument de musique, ou plutôt un artifice de traitement du son, ou même un simple lecteur-enregistreur de type magnétophone. Il reprend en fait de façon moderne, l'approche détournée du magnétophone qui fut celle des électro-acousticiens dans les années 50. Un détournement de la machine enregistreuse, permettant de travailler directement sur le matériau sonore et qui donna naissance à ce que Pierre Schaeffer devait appeler la « musique concrète » [(1)]. Avec cette différence notable, qu'il n'est plus question avec le sampler d'aller faire du découpage sur la bande magnétique, mais plutôt de faire du copier-coller sur la représentation virtuelle de la forme d'onde de chaque sonorité. Cependant de par sa rapidité, sa facilité de mise en œuvre et surtout dans son mode d'utilisation aussi bien dans la musique savante que dans la musique populaire actuelle, le sampler a finalement toutes les caractéristiques d'un instrument de musique comme un autre, excepté qu'il ne produit rien en propre ou uniquement par lui-même.

Pour conclure cette présentation technique rapide, on peut en quelque sorte décrire le sampler comme un assemblage tech-

1. Sur la musique concrète l'ouvrage de référence reste celui de Pierre Schaeffer : *Traité des Objets Musicaux*, Paris, Seuil, 1966.
Voir aussi les propositions plus récentes de Michel Chion dans *L'Art des Sons Fixés ou la Musique Concrètement*, France Fontaine, Metamkine/Nota-Bene, 1991.

nologique hybride entre l'orgue et le magnétophone. Un orgue dont les jeux de tuyaux auraient laissé la place aux cellules de mémoire entreposant des sonorités virtuelles numérisées, ou un magnétophone dont les touches de commande seraient remplacées par celles d'un clavier de piano, donnant à volonté un accès immédiat à n'importe quel tronçon du matériau enregistré.

Agencement

Le sampler est donc une boîte vide au départ, mais dont la structure interne va se modeler au fil des désirs, de la curiosité et des intuitions de celui qui le manipule. Une structure qui va en quelque sorte devenir multicellulaire, puisque son grand avantage est de pouvoir recueillir, faire cohabiter et surtout agencer plusieurs sonorités différentes, en laissant découvrir les bordures potentielles qu'elles peuvent entretenir les unes avec les autres et en suggérant ce qui peut passer de l'une dans l'autre.

Le sampler apparaît ainsi par excellence comme une machine de l'association libre, où tous les rapprochements deviennent possibles au-delà des conventions et des usages, mais aussi des genres et des styles. Outre le simple phénomène de collage que le sampling rappelle beaucoup, il devient ici possible de créer de nouvelles continuités, mais aussi de nouvelles contiguïtés. Travailler avec un sampler, c'est d'emblée accéder à un réel musical composite, se situer au cœur d'une circulation active, et jouer le jeu des affinités résonnantes. Produire de l'intense et du nouveau, par captation et brassage d'éléments hétérogènes venus du dehors. Des éléments qui sont alors amenés à s'interroger mutuellement sur leur attrait réciproque, sur leur sphère d'échanges harmoniques, ou sur leur communauté sonore possible.

En composant sur un sampler, le musicien va en effet se laisser porter par la valeur affective de chaque fragment sonore, ou plutôt par sa valence esthétique, c'est-à-dire son aptitude à aller créer un lien avec un autre par appel sensoriel. On peut ainsi rapidement comprendre qu'il ne s'agit plus ici de faire de la musique après le décryptage d'un code qu'il faut avoir appris au préalable, mais de plonger au cœur même du flux

musical et de s'y promener à son gré à travers ses courants intensifs. Un son en appelle un autre. Un fragment de mélodie suggère un nouvel arrangement. Une boucle rythmique importée d'ailleurs apporte la base pressentie pour une chanson en friche. Une texture sonore prélevée dans un contexte initial, et transposée à un autre présent, ouvre déjà à un nouveau paysage…

Toute tentative de rapprochement devient presque immédiatement possible. Le sampler fait alors circuler des sons ou des musiques là où ils n'avaient pas prévu d'aller. En les amenant à passer d'un plan à un autre, il leur fait acquérir d'autres vies intempestives, les prenant par surprise à l'ourlet de leur destinée première. Par cette immersion dans le bain sonore, il est en quelque sorte question à la fois d'établir, de trouver et de suivre de nouvelles pistes ; des pistes qui se tracent à travers une « matière-mouvement », et qui ne sont pas sans évoquer ces « lignées poétiques nomades » dont parlent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux* [(2)].

À l'autre bout de la chaîne, l'usage du sampler déplace radicalement la position singulière du musicien en temps qu'individualité. Il le met face à un domaine musical qui se décline avant tout comme multiplicité ; surface d'expression à entrées multiples, où la création ne peut définitivement plus se parer des velléités de « génération spontanée », où l'invention ne peut prétendre oublier tout antécédent intensif et se poser sur un irréductible commencement, où la musique pousse donc vraiment par son milieu. Dans ce nouvel espace, la composition individuelle « n'apparaît qu'après coup comme l'organisation d'une multiplicité ou série composée à son tour de singularités préindividuelles, comme une "concrescence" d'éléments ; l'unité individuelle est ainsi une "préhension" à partir d'un donné préexistant [(3)] ».

Déterritorialisations

Jon Hassell, trompettiste américain qui après avoir étudié avec Stockhausen, a travaillé entre autres avec La Monte Young, Brian Eno, Ry Cooder et des rappers de Los Angeles, fut l'un des premiers à pressentir la possibilité de cette itinérance musicale par l'usage du sampler. Dans une pièce com-

2. « C'est que la matière non formée, le phylum, n'est pas une matière morte, brute, homogène, mais une matière-mouvement qui comporte des singularités ou héccéités, des qualités et même des opérations (lignées technologiques itinérantes) ; et que la fonction non formelle, le diagramme, n'est pas un métalangage inexpressif et sans syntaxe, mais une expressivité-mouvement qui comporte toujours une langue étrangère dans la langue, des catégories non linguistiques dans le langage (lignées poétiques nomades). Alors, on écrit à même le réel d'une matière non formée, en même temps que cette matière traverse et tend le langage non formel tout entier. », Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, éd. Minuit, 1980, p. 638.

3. Manola Antonioli, *Deleuze et l'Histoire de la Philosophie*, Paris, Kimé, 1999, p. 118.

posée en 1983 et intitulée « Aka-Darbari-Java », il tente déjà de donner un relief à ce monde en archipel naissant, stigmatisant l'idée de recomposition territoriale dans le titre même de l'œuvre. « Aka » fait en effet référence aux pygmées d'Afrique Centrale dont le chant a été ici samplé et traité, « Darbari » donne le mode de base de ce morceau qui est celui d'un raga indien du même nom, et « Java » évoque les fragments de gamelan mis en boucle, qui résonnent comme des cascades dorées.

On retrouve illustrée ici cette idée de mosaïque sonore, où de nouvelles contiguïtés s'instaurent non pas dans la proximité, mais dans la distance, où de nouveaux territoires s'agencent par la rencontre de saveurs venues d'horizons éloignés, et où la géographie semble elle-même prendre des chemins traversiers pour aborder les rivages d'un continent musical fictif ; un continent que Jon Hassell nommera lui-même « Quatrième Monde » [(4)], et qui préfigure ce qu'on appelle maintenant la « world music » .

Au-delà du simple jeu des superpositions et des calques, c'est bien à de nouvelles cartographies sonores que le sampler amène. De nouvelles cartographies qui ne sont pas régies par le sens (la sémiologie), mais par les sens (la sensorialité). Sampler c'est opérer directement sur le devenir du matériau musical, lui faire retrouver sa dimension moléculaire et le faire voyager vers d'autres parages. Facteur de mirages, de réalités sonores anamorphosées, et de nouvelles lignes littorales, le sampler semble aussi dévoiler une identité musicale qui n'est plus indigène, mais allogène ou non autochtone. Il n'est donc pas surprenant qu'il soit ainsi devenu l'instrument privilégié de la jeune génération des diasporas du monde occidental.

4. Le concept du Quatrième Monde inventé par Jon Hassell à la fin des années 70, fait implicitement référence au découpage politique de la planète qui fit suite au partage de Yalta. Il découle naturellement de la rencontre de la technologie de l'Occident et des aspects traditionnels et spirituels du Tiers-Monde.
Cf. « Quatrième Monde : nouveaux rivages pour une partition imaginaire », in *Nomad's Land,* n° 3, printemps-été 1998.

Diasporas

Dans les musiques populaires, les noirs américains urbains de la fin des années 80, ont été parmi les premiers à s'emparer du sampler et à en faire leur machine de prédilection. Beaucoup plus expressif que les boîtes à rythmes, le sampler leur permettait de créer rapidement des rythmiques vivantes et « groovantes », en échantillonnant des vinyls ou des

morceaux diffusés à la radio, et en les mettant en boucle. Une façon d'étendre au domaine numérique, la pratique du scratch des DJs, et de détourner certaines productions commerciales vers des directions plus alternatives. Une manière aussi d'éviter le coût des studios d'enregistrement et la tutelle des maisons de disques. Un musicien travaillant seul chez lui sur un équipement peu onéreux, pouvait alors avoir sous la main une section rythmique ou un orchestre entier, et les diriger au doigt et à l'oreille.

La génération hip-hop s'est ainsi nourrie de jazz, de rythm-and-blues et de funk, pas seulement par le biais de la référence culturelle, mais en intégrant directement leurs fragments sonores et en les réactualisant dans sa musique. On trouve ainsi une pléthore de samples des morceaux de James Brown des années soixante, derrière le discours des rappeurs des années quatre-vingt-dix. On y entend également des sons de la rue. Le sampler fonctionne ici en prise directe sur le milieu ambiant, et les musiciens s'en servent comme récepteur de leur cadre de vie, y puisant leurs ingrédients et les agençant au moment même où ils prennent la parole.

Identité composite

D'autres courants actuels vont faire du sampler la plaque tournante de leur musique. C'est par exemple le cas de la scène indo-pakistanaise anglaise, qui y voit le creuset où plonger toutes sortes d'influences, pour en tirer des alliages polyglottes. Lorsqu'on interroge les musiciens sur le sens qu'ils donnent à leur usage de sonorités traditionnelles samplées, leurs réponses sont en général les suivantes : « il n'y a rien d'ethnique ou d'exotique dans l'emploi que nous faisons des sons indiens ; ils font partie de notre culture. Les mélanger à des guitares électriques est tout à fait naturel. Nous avons grandi dans ce mélange, en écoutant Nusrat Fateh Ali Khan et The Clash, et il est à notre image. » Et ces musiciens de conclure par cette affirmation aussi surprenante qu'évidente : « le sampler est notre instrument traditionnel [(5)]. »

Dans les années 90, le sampler est donc aussi devenu le moyen le plus direct de donner un visage musical à une réalité ethnique, celle de la seconde génération d'immigrants, qui

5. Cf. Interview du groupe Asian Dub Foundation, in *Crystal Infos*, n° 19, printemps 2000.

trouve là une manière de baliser l'actualité de son territoire à cheval sur deux continents. Pour ces musiciens, le sampler a ainsi pris la figure de catalyseur d'une identité composite. Une identité qui, pour reprendre encore leur propos, « n'est pas fixe et ne doit pas se confondre avec l'idée de racine. Si nos racines découlent directement de l'expérience de nos ancêtres, notre identité se fonde et évolue selon notre expérience personnelle. Elle dépend donc principalement de la manière d'interagir de chacun avec le reste du monde [(6)] ». Entre leurs mains le sampler devient en effet cette interface mouvante sur laquelle la musique trouve son expression la plus juste.

Ces musiciens produisent le plus souvent une musique musclée, ayant une prédilection pour le télescopage de percussions dhol du Bengale, de tablas et de boucles rythmiques hip hop samplées, de fragments d'orchestration de bandes originales empruntées à l'industrie cinématographique de Bombay, de vocalises qawwali ou de chant karnatique du sud de l'Inde, de sons synthétiques et de cornes pakistanaises… Un collectif comme celui de Fun'Da'Mental revendiquant le statut de punk-soufi, n'hésite pas à sampler les messages de provocation laissés par des militants du parti nationaliste anglais sur le répondeur du groupe, et à les réincorporer dans leurs morceaux. Une autre façon d'envisager le recyclage du réel !

Enfin, revisitant l'histoire dans l'idée d'une nouvelle concordance des temps, un musicien mexicain comme Jorge Reyes tente de recomposer une musique précolombienne inédite, après avoir été initié à diverses pratiques rituelles par les indiens Huicholes et Chiapas. Il collecte des instruments traditionnels comme des ocarinas, des trompes d'argiles, des flûtes en os ou des carapaces de tortues. Puis il n'hésite pas à leurs faire parcourir le voyage du sampling, et se lance dans une recherche intuitive avant tout guidée par la sonorité même de ces instruments, et l'étalement de leur devenir à travers la structure prismatique de l'équipement électronique. À cent lieues de toute étude musicologique ou de tout recensement, le résultat propose avant tout une plongée profonde vers d'étranges transes tribales et vers ces paysages mentaux des états de conscience modifiés qui sont ceux des rites de

6. *Ibid.*

passage ; paysages plus riches en affects qu'en références livresques…

Reterritorialisation

On vient de voir différentes déclinaisons possibles de ces déterritorialisations de la musique induites par le sampler. Il y en a d'autres. Car vide au départ, le sampler ouvre un terrain de jeu sonore aménageable à l'infini, au gré et au goût de chacun. L'abstraction la plus pure peut y élire résidence, comme toute fantasmagorie peut y tendre ses projections. Aucune direction n'y est notifiée au départ, puisque la machine n'a pas à proprement parlé de « mode d'emploi » préétabli. Espace fictif opérant cependant un résultat audible, le sampler devient alors le catalyseur d'un scénario sonore donnant libre cours à tous les décadrages. Il est en quelque sorte le médiateur d'un agencement musical « immédiat », ouvert à toutes les lignes de fuites. Enfin si l'on essaye d'aller plus loin, comme pour l'image ou pour toute information digitalisée, le sampler peut être envisagé comme une fenêtre magique qui ouvre au musicien cette possibilité de jouer littéralement au démiurge, en lui permettant d'accéder en quelque sorte directement au génome de chaque sonorité à partir de sa réplique numérique. Avec comme résultat des musiques tout à fait improbables, née de véritables transgénies sonores.

Mais le sampler peut aussi se laisser reterritorialiser. C'est le cas lorsque de grosses productions occidentales s'approprient des musiques ethniques à des fins purement commerciales. Ce qu'on a pu voir récemment dans les chansons « exotiques », lancées régulièrement par les chaînes de télévision pendant l'été. C'est aussi le cas, lorsqu'il est utilisé dans un pur souci de mimétisme à des fins pratiques, où le double numérique est la réplique exacte de l'original acoustique. Le sampler se conforme à n'être alors qu'un simple imitateur, et se borne au rôle de remplacement, en s'interdisant tout degré de liberté ou toute velléité d'écart.

Mais dans la nouveauté et les déplacements sonores qu'il amène, le sampler fait le plus souvent figure de kaléidoscope à sons, capable de se tenir à l'orée de l'inouï, au sens propre

du terme. Il ouvre alors les portes de l'imaginaire en laissant entendre ce qui n'existe pas. Il n'est d'ailleurs pas sans évoquer ces artifices démiurges qu'appelait déjà en 1935 Antonin Artaud, depuis les manifestes du « Théâtre et son Double » : « la nécessité d'agir directement et profondément sur la sensibilité invite, du point de vue sonore, à rechercher des qualités et des vibrations de sons absolument inaccoutumées, qualités que les instruments de musique actuels ne possèdent pas, et qui poussent à remettre en usage des instruments anciens et oubliés, ou à créer des instruments nouveaux. Elles poussent aussi à rechercher, en dehors de la musique, des instruments et des appareils qui, basés sur des fusions spéciales ou des alliages renouvelés de métaux, puissent atteindre un diapason nouveau de l'octave, produire des sons ou des bruits insupportables, lancinants. » On constate qu'Artaud était encore une fois très en avance.

Vers une géographie de l'instant

Instrument pluriel s'il en est, mais aussi et peut-être avant tout instrument du pluriel, le sampler amène déjà plusieurs approches de lui-même : technologique, musicale, historique, sociale, et pourquoi pas onirique. De cette ontologie machinique intrinsèquement multiple, le sampler laisse ainsi présager de nombreuses incidences, où la pratique ne cesse d'alimenter le concept, mais où le concept contamine souvent l'usage. Boîte noire mystérieuse trônant dans les laboratoires de recherche sonore des années soixante-dix, le sampler est devenu trente ans plus tard le parfait factotum de tout musicien, soit-il producteur de variété, scrutateur de nouvelles impressions électroacoustiques, arrangeur pour big-band de jazz, apprenti bidouilleur technoïde, rapper ou aventurier des sentiers traversiers de la world-music.

Mais derrière ce boîtier métallique dont les nombreuses fonctions oscillent entre celles de l'outil le plus banalisé et celles du moulin à rêves, se cache finalement une machine singulière dont les multiples prolongements, soient-ils musicaux ou extra-musicaux, s'avèrent déjà aussi décisifs que ceux de l'amplificateur ou du transistor. Si vers la fin des années quarante, le magnétophone avait conféré un espace sonore au

temps musical, le sampler est assurément la machine qui dans les années quatre-vingt-dix lui a donné sa géographie. Car dans sa structure en mosaïque labile et dans son usage interactif, cette petite machine est à l'image du monde tel qu'il est en train de se recomposer. Il en agence en quelque sorte déjà la nouvelle bande sonore.

❑

Quelques pistes discographiques vers des géographies musicales recomposées au travers du sampling…

— **Jon Hassell,** *Aka-Darbari-Java,* Angleterre, 1983, EG/Polydor.
— **Jon Hassell & Bluescreen,** *Dressing for Pleasure,* USA, 1994, Warner.
— **Nusrat Fateh Ali Khan & Michael Brook,** *Night Song,* Angleterre, 1996, Real World/Virgin.
— **Steve Shehan,** *Indigo Dreams,* France, 1995, K-Vox/Origins.
— **Fun'Da'Mental,** *With Intent to Pervert the Cause of Injustice,* Angleterre, 1995, Nation/Labels.
— **Anokha,** *Soundz of the Asian Underground,* Angleterre, 1997, Omni/Island.
— **Bruno Heuzé,** *Eurasie,* France, 1993, K-Vox/Origins.
— **Jorge Reyes,** *El Costumbre,* Mexique, 1993, Paraiso.
— **Mo Boma,** *Myth from the Near Future,* Australie, 1994, Extreme/Night and Day.
— **Paul Schütze,** *Apart,* Angleterre, 1995, Virgin.
— **The Orb,** *Orbus Terrarum,* Angleterre, 1995, Island.
— **Lightwave,** *Uranography* ,France, 1995, MSI.
— **Yas-Kaz,** *Dialogue with the Surface,* Japon, 1991, Face/Pony Canyon.
— **TUU,** *Mesh,* USA, 1997, Hearts of Space/MSI.
— **Compilation :** *In Memoriam Gilles Deleuze,* Allemagne, 1996, Mille Plateaux.